

Archäologie aus der Sicht Winckelmanns

MAX KUNZE

Der Name Johann Joachim Winckelmann verbindet sich, auch in der Meinung des 19. Jahrhunderts, mit der wissenschaftshistorischen Leistung, die Archäologie und Kunstgeschichtsschreibung als Wissenschaftsdisziplin begründet zu haben. Wie aber definierte Winckelmann inhaltlich die gerade erst im Entstehen begriffene Wissenschaftsdisziplin der Archäologie und wie beurteilte er selbst seine Rolle innerhalb der altertumswissenschaftlichen Forschungen?

Fragen wir zunächst, wie Winckelmann sich selbst bezeichnete, so stoßen wir auf kein festes Vokabular: er verstand sich als einen »erfahrenen Gelehrten der Altertümer«.¹ »Gelehrter« zu sein hatte im 18. Jahrhundert noch mit der Beherrschung der lateinischen, schließlich auch der altgriechischen Sprache zu tun. Winckelmann beherrschte diese alten Sprachen in Perfektion. Sich zu philologischen Problemen zu äußern, bedeutete auch gelehrt zu sein. In der Meinung seiner Zeitgenossen galt er als ausgezeichnete Kenner des Altertums, als »großer Altertumsverständiger«², um ihn selbst zu zitieren. Auch der Begriff Antiquar fällt oft; Antiquar war eine Profession, die er in Berlin und Dresden angestrebt und in Rom schließlich erreicht hatte. Auf sich bezogen hat er den Begriff Antiquar augenscheinlich zu vermeiden gesucht, schon um sich von der traditionellen antiquarischen Wissenschaft abzusetzen.³ Und doch bezeichnete er auch seinen römischen Dienstherrn, Kardinal Alessandro Albani, als »den größten Antiquarius der Welt«.⁴ In der Regel ist der Begriff bei Winckelmann jedoch negativ verwendet: »alle Antiquarii in Rom« seien »Ignoranten«⁵, welche eine »Sündfluth der Schriften mit welchen die Welt überschwemmet ist«⁶ hervorgebracht haben; Antiquarii seien solche, welche »im Angesicht der Welt reden, alle Leser für Feinde halten«.⁷ Zu den Antiquarii (auch gelegentlich verächtlich »Antiquariuoli« genannt) heißt es, daß »die Alterthümer [...] nur Anlaß gegeben [haben], Belesenheit auszuschütten, der Vernunft aber wenige oder gar keine.«⁸ Gelehrsamkeit dieser Art richte sich in der Regel nur auf Kleinigkeiten, über »welche der Liebhaber und der Künstler selbst [...] hinwegzusehen pfliegen«, so jedenfalls heißt es in seiner Schrift »Allegorie, besonders für die Kunst«⁹, eine bewußt polemische Bemerkung, um seine Rolle als Kunstverständiger deutlich vom traditionellen Gelehrtenberuf abzuheben.

Winckelmanns Angriff gilt also bald dem traditionellen Wissenschaftsbegriff. Gelehrsamkeit ist vermittelbar, denn der »gelehrte Teil ist aus Büchern zu lernen«.¹⁰ Für die Kunstbetrachtung reiche dies aber nicht aus, dabei trete etwas anderes hinzu, das sich teils aus der künstlerischen Erfahrung, teils aus einer künstlerischen Sensitivität (oder Empfindung) des Betrachters ergebe, also Fähigkeiten, für die man Jahre brauche, um sie zu entwickeln, – so jedenfalls antwortete er L. Usteri, der von Winckelmann Kunstbetrachtung in einem »Schnellkurs« lernen wollte. Sich etwa zu einem Kenner römischer Kaisermünzen zu machen, bedürfe es zwar der aus Büchern entnommenen Gelehrsamkeit, was damit auch vermittelbar sei, es komme aber auf die Erfahrung im Sehen an, die etwa selbst ihm bei der Betrachtung der römischen Münzen noch immer fehle: »[...] was das übrige betrifft, schäme ich mich selbst nicht zu bekennen, daß ich nicht allezeit richtig urtheilen kann. Wir lassen wenn wir Zweifel haben, ob eine Kayserl. Münze alts sey oder nachgemacht, einen Zerrissenen Lump kommen, der weil sein erstes Gewerbe eine Käse-Bude war, Casciarino heißt; dieser weiß was man verlangt. Ein anders ist mit Grie-

¹ Geschichte der Kunst, S. 247.

² Rehm II, Nr. 614, S. 362 (An Francke, nach Mitte Dezember 1763: Der junge Füssli als Ziel von Winckelmanns Ausbildung).

³ In der Vorrede zu den »Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums«, Dresden 1767 S. III heißt es: »Derjenige, welcher in das Wesen des Wissens zu dringen suchet, hat sich nicht weniger vor der Begierde ein Litterator zu werden, als vor das was man insgemein unter das Wort Antiquarius versteht, zu hüten. Denn das eine sowohl als das andere ist sehr reizend, weil es Beschäftigungen sind, die dem Müßiggange und der uns angebohrnen Trägheit zum eigenen Denken, schmeicheln.«

⁴ Rehm I, Nr. 171, S. 275 (An Francke, 9.3.1757).

⁵ Rehm I, Nr. 167, S. 268 (An Berendis, 29.1.1757).

⁶ Rehm I, Nr. 187, S. 299 (An Stosch, Mitte September 1757).

⁷ Vgl. Rehm I, Nr. 144, S. 554.

⁸ Geschichte der Kunst, S. 247.

⁹ »Ich spreche indessen niemanden die Hoffnung ab, an bekannten Werken der alten Kunst neue Bemerkungen auch zur Allegorie zu machen; diese aber sind nur in scheinbaren Kleinigkeiten zu finden, über welche der Liebhaber und der Künstler selbst hinweg zu sehen pflieget.« Allegorie S. IV.

¹⁰ Geschichte der Kunst, S. 247.

*chischen Münzen, wo es auf die Schönheit ankommt; hier glaube ich widerum Richter seyn zu können.*¹¹

Dies ist ein deutlicher Hieb gegen die antiquarische Wissenschaft, zu deren Domäne die antike Numismatik seit der Renaissance gehört, gegen die Arroganz der Antiquare in der Gelehrtenwelt, die für ihn keine Gemeinschaft darstellt, in der man fruchtbar über Kunst und Altertum kommunizieren könne. Andererseits müsse man das Geschriebene zur Kenntnis nehmen, nicht einer fruchtbaren Diskussion willen, sondern um einfach Doppelarbeit zu vermeiden: »Die größte Schwierigkeit in Sachen die auf Gelehrsamkeit bestehen, pfeget zu seyn, zu wissen was andere vorgebracht haben, damit man nicht vergebene Arbeit mache, oder etwas sage, was bereits mehrmal wiederholet ist.¹²

Trotz der Absage an Usteri begriff er Kunstbetrachtung als einen rationalen und vermittelbaren Erkenntnisprozeß und war vom Primat der Kunsttheorie über die Praxis überzeugt.¹³ Häufig fällt bei Winckelmann das Wort Wissenschaft im Zusammenhang mit Kunst, um dieses Primat zu betonen. Wissenschaft steht bei ihm für vieles: für künstlerische Praxis und Beherrschung der Anatomie: »Die Wissenschaft der Muskeln und Gebeine und überhaupt, was wir Anatomie nennen«¹⁴ – weshalb der »Mangel an eigener Wissenschaft« zur puren Nachahmung in der Antike führe. »Wissenschaft in Zeichnen und Ausarbeiten« war die Voraussetzung für die Blüte der Kunst bei den Griechen, weshalb unter Perikles die Jugend zur Kunstausbildung und Philosophie erzogen wurde. Diese Wissenschaft in der Kunst reiche aber nicht aus: sie führe zwar zur »Richtigkeit«, wie sie Polyklet geschaffen habe, es mangle den Werken dieses Künstlers aber an der Schönheit eines Praxiteles, »weil hier der Geist und das Gefühl mehr als der Kopf arbeite.«¹⁵ Neben dem beschreibbaren und nachvollziehbaren Teil der Kunstschöpfung trete die Idee der Schönheit, das schöpferische Moment. Aufgabe der Kunstbetrachtung sei es deshalb, »die Gründe der Kunst und der Wissenschaft zu untersuchen.« Die bisherigen Wissenschaften haben in ästhetischen Fragen nur zu metaphysischen Spitzfindigkeiten geführt, die Kunst sei von der philosophischen Betrachtung ausgeschlossen gewesen, die großen allgemeinen Wahrheiten haben sich in »leere Betrachtungen« verloren. Winckelmann plädiert deshalb für die Interpretation des einzelnen Kunstwerkes durch eine nachvollziehbare Begrifflichkeit, die zugleich das Schöpferische respektiert. Er führt damit die Kunstbetrachtung aus dem dilettantischen Stadium hin zu einer Verwissenschaftlichung der Kunstauffassungen.

Winckelmann steht damit am Übergang vom Amateurgelehrten zum Wissenschaftler; der Austausch in der Wissenschaftsgemeinschaft findet nur äußerst sporadisch statt, er steht so in seiner neuen Rolle noch ziemlich alleine. Von der deutschen Gelehrtenrepublik, sofern man

von einer solchen sprechen kann, ist er weit entfernt und in die italienische hat er sich nie voll integrieren können. Seine Erkenntnis, daß man über antike Denkmäler nur reden könne, wenn man die Möglichkeiten der eigenen Betrachtung, der Autopsie des Kunstwerks besitze, hat ihn schnell von seinen deutschen Kollegen getrennt, für die, oft mangels günstiger Gelegenheiten oder fehlender finanzieller Mittel, eine solche Forderung als überheblich galt, und die sich mit der allgemeinen Anschauung der Stiche begnügten. Dennoch setzte sich in den späteren Generationen die Winckelmannsche Forderung nach Autopsie durch und ist – trotz der seit Heyne dominierenden philologischen Richtung in der Archäologie – nicht mehr wegzudenken.

Seine neue Methodik der Kunstbetrachtung hat Winckelmann nie wirklich erläutert, und auch Äußerungen dazu finden sich eher selten. Zudem hat sich erst langsam aus den sich abzeichnenden einzelnen antiquarischen Fachgebieten ein deutliches Gesamtsystem der Altertumswissenschaft ergeben, das methodisch ausführlich begründet wurde, man denke an Friedrich August Wolfs »Darstellung der Altertumswissenschaft« von 1833. Wolf Lepenies hat in diesem Zusammenhang zurecht bemerkt, daß Schöpfungsmythen in der Wissenschaft, wie sie sich mit Winckelmann verbinden, voraussetzen, daß die Wissenschaft ihr Amateurstadium bereits hinter sich gelassen habe und die Umrisse der einzelnen Fachgebiete sichtbar werden.¹⁶

Daß Winckelmann die »Umrisse« der Kunstarchäologie begründete und diese Gründerrolle auch für sich beanspruchte, darf nicht vergessen machen, daß wir ihn auch in der Rolle des gelehrten Philologen finden, denn eine möglichst umfassende Kenntnis der antiken Denkmäler und der antiken Literatur waren mit seinen Vorstellungen der neuen Wissenschaftsdisziplin untrennbar miteinander verbunden. Vor seiner Abreise nach Rom schrieb er von Nöthnitz aus über seine Berufung und künftigen Beruf, seine bevorstehende Konversion zum Katholizismus gleichsam entschuldigend: »Nunmehr habe ich nichts vor mir, worinn ich mich hervor thun könnte, als die Griechische Litteratur. Ich finde keinen

¹¹ Rehm II, Nr. 591, S. 343 (An L. Usteri, 14.9.1763).

¹² J. J. Winckelmann, Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden 1767, S. IV.

¹³ Vgl. Pinelli, Antonio: Die Lehrbarkeit der Kunst – Die Akademien als Multiplikatoren. In: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, 11), Berlin 1984, S. 207–209.

¹⁴ Geschichte der Kunst, S. 685.

¹⁵ Geschichte der Kunst, S. 334.

¹⁶ Lepenies, Wolf: Der andere Fanatiker. Historisierung und Verwissenschaftlichung der Kunstauffassung bei Johann Joachim Winckelmann. In: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, Berlin 1984, S. 19–29.

*Ort als Rom geschickter, dieselbe weiter, und wenn es seyn könnte, aufs Höchste zu treiben.*¹⁷

Er umschrieb damit das real Machbare innerhalb der traditionellen, philologisch orientierten Altertumskunde und hoffte so auf Fortschritte und Anerkennung. Die alten Sprachen blieben zeitlebens seine eigentliche wissenschaftliche Domäne im Wissenschaftsbetrieb seiner Zeit. Mit seinen bemerkenswerten Kenntnissen der griechischen Sprache und Literatur konzentrierte er sich zunehmend auf Fragen der antiken Kunst, wie sie sich aus der schriftlichen Überlieferung der Alten darstellte. Sie bildeten die Grundlage seiner Vorstellungen von antiker Kunst. Besonders die großen Kompendien des Barock, die das Quellenmaterial zu sammeln und zu systematisieren gesucht hatten, wurden Hauptgegenstand seiner Studien, wie sich an seinen Exzerpten ablesen läßt. Seit seinen Studien der Nöthnitzer Bibliothek exzerpierte er aus Franciscus Junius über antike Kunst und Künstler, ein Werk, das er in Rom auch selbst erworben hatte. Junius' Buch (und zwar die an Themen und Quellen reichere postume Auflage von 1694) dürfte eine der gründlichsten Sammlungen antiker Quellen zu Kultur und Kunst des Altertums gewesen sein.¹⁸ Die Durcharbeitung dieser Quellensammlung, die Winckelmann später in Rom zu einer Disposition seiner Darstellung zur antiken Kunst anregte¹⁹, und das Studium der französischen Kunstliteratur setzten ihn 1755 in die Lage, mit der Schrift: *»Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst«* an die Öffentlichkeit zu treten. Eingeflossen ist schon hier die früh gereifte Erkenntnis, daß die politische Geschichte nicht auf die Ereignisgeschichte reduziert werden dürfe und die Historiographie durch *»berühmte Entdeckungen in der Natur und Kunst«* erweitert werden müsse, daß es eben einen Zusammenhang von Kunst und Geschichte gebe. Die griechische Kunst erstmals, wenn auch nur andeutungsweise, in einen solchen Zusammenhang gestellt zu haben, machte die Schrift so brisant.

Ein gräzistischer Ehrgeiz²⁰, seit seiner Seehäuser Zeit feststellbar, begleitete ihn fortan. Kaum in Rom, berichtete er, daß er zusammen mit dem Maler Anton Raffael Mengs ein großes Werk plane: *»Vom Geschmack der griechischen Künstler«* und es dafür nötig sei, *»etliche Griechen [...] von neuem durchzulesen.«*²¹ Dies war eine kurzzeitige, aber intensiv betriebene Idee. Die Umrisse zu diesem, noch nicht auf den Entwicklungsgedanken der Kunst angelegten Werk, das sich in seiner Gliederung an Franciscus Junius anlehnte, sind in einem größeren Manuskriptkonvolut im Pariser Nachlaß sichtbar.²² Nach Themen geordnet (Funktion und Aufstellung von antiken Skulpturen, Stilfragen und antike Kunstschulen, kunsttheoretische, kunstpraktische und ästhetische Fragen griechischer und römischer Kunst), durchforstete er erneut die antike Literatur, um auch die antike Kunst in

ihrer Begrifflichkeit zu verstehen, ihre Kunsterfindung und Kunsttheorie soweit als möglich aus den erhaltenen Quellen zu erfassen. Den kunstbetrachtenden und kunsttheoretischen Teil sollte offenbar Mengs liefern. Als dieser Teil aus welchen Gründen auch immer nicht zustande kam, zerschlug sich das Projekt. Seine philologisch sorgfältig ausgearbeiteten Exzerpte blieben liegen.

Daß Winckelmann auf seinen philologischen Gelehrtenberuf seine Unabhängigkeit, seine materielle Existenz und seine Karriere gründen könnte, schien ihm noch lange in Rom eine reale Möglichkeit und Chance zu sein. An seinen Jugendfreund Genzmer schrieb er nach den ersten beiden römischen Jahren: *»Meine Studia habe ich eingeschränkt auf die Kunst und Griechische Gelehrsamkeit. In dieser werde ich vor den größten in Rom gehalten, ich studire aber auch viel stärker als jemahls, da ich Zeit und Kräfte dazu habe [...]. Es ist nöthig, daß ich mich in der Griechischen Gelehrsamkeit hier zeige, wenn ich sollte genöthiget werden, meine Hütte hier aufzuschlagen.«*²³

Verbesserung und Erklärung griechischer Texte, also Textemendation und Hermeneutik, trieb er zeitweilig intensiv, wohl auch aus Karrieregründen. Im Nachlaß Savigniano findet sich ein solches, bis heute unveröffentlicht gebliebenes Manuskript zu Textverbesserungen antiker Autoren. Es ist eine auf lateinisch verfaßte Schrift, die sich ausschließlich an die Gelehrtenwelt wenden sollte, um dort Aufmerksamkeit zu erringen. Zu dieser Zeit, um 1759, verfaßte er auch weitere lateinisch geschriebene *dissertationes* zu antiken Münzstätten in Unteritalien und Sizilien²⁴. Nicht zufällig fand man aus dieser Zeit in einem Brief die Ankündigung, in dem es hieß, daß die *»Geschichte der Kunst«*, die er in Arbeit habe,

¹⁷ Rehm I, Nr. 88, S. 119 (An Berendis, 6.1.1753).

¹⁸ Zu F. Junius vgl. Kunze, Max: *»Von der Restauration der Antiquen«*. Eine unvollendete Schrift Winckelmanns. In: *Schriften und Nachlaß* 1, S. 19.

¹⁹ Gliederungspunkte sind zitiert in: Il manoscritto Fiorentino di J. J. Winckelmann. Das Florentiner Winckelmann-Manuskript, Firenze 1994, hrsg. und kommentiert von Max Kunze. (= Accademia Toscana di Scienze e Lettere *»La Colombaria«*, Studi CXXX), S. 232–233.

²⁰ So eine Formulierung bei Rüdiger, Horst: Eine vergessene Kunstlehre: Winckelmanns *»Versuch einer Allegorie«*. In: *Kaleidoskop*, Berlin 1977, S. 126–143.

²¹ Rehm I, Nr. 127, S. 201 (An Bünau, 29.1.1756).

²² *Schriften und Nachlaß* 1, S. 19.

²³ Rehm, Nr. 194, S. 312 (an Genzmer, 20.11.1757).

²⁴ Im Nachlaß Savigniano befinden sich mehrere unveröffentlicht gebliebene, lateinisch verfaßte Aufsätze, die vermutlich aus dem Jahr 1758 stammen: VIII,1–3 (Nummus Posidoniarum); VIII,4–6 (Nummus Civitatis Posidoniae); VIII,7–18 (Nummus Insulae Naxos); VIII,20–26 (Nummus Segestae); VIII,27–28 (Nummus Syracusani); VIII,29 (Geloion); VIII,30–34 (Nummus Gelonis); VIII,35–37 (Medaglie del Real Museo di Portici); VIII,38 (Medaglie Greche).

das letzte Werk in deutscher Sprache sein werde: künftig gedenke er nur noch in lateinischer Sprache zu schreiben.²⁵

Seinen guten Ruf als Philologe, sich bestens in den Quellen der antiken Kunst auszukennen, suchte er durch Publikationen zu untermauern. Noch unmittelbar vor seinem Tod plante Winckelmann bei Christian von Mechel in Basel eine Neuauflage des Catull. Die Kupferstecher Ricciolini und Francesco Polanzani sollten nach Vorlagen von antiken Denkmälern, die Winckelmann auswählen wollte, zu jeder Elegie einen Stich herstellen, der über dem Gedicht erscheinen sollte. Ricciolini hatte bereits in Basel seine Arbeit aufgenommen, wohin er von Reiffenstein in Rom geschickt wurde, als der Tod Winckelmans die Catullausgabe zunichte machte.²⁶

In dem Bemühen, sein philologisches Können der gelehrten Öffentlichkeit zu beweisen, griff Winckelmann in Rom auf die schon in Nöthnitz geborene Idee zurück, eine gelehrtes Werk über die Allegorie der Alten zu verfassen. Seit 1759 arbeitete er an der »*Allegorie besonders für die Kunst*«, einem Werk, das schließlich 1766 anonym erscheinen konnte.²⁷ Es ist ein ausgesprochen philologisches Werk, eine lexikalisch geordnete Lese Frucht vornehmlich aus der griechischen Literatur, in dem man den Begriff Allegorie neben dem der Hieroglyphe, Symbol oder Emblem mit recht unscharfen Konturen findet. Mit Ehrgeiz suchte er seltene Begriffe und Sachverhalte in der antiken Literatur und baute auf den gelehrten Künstler und den nicht minder gebildeten Betrachter, die in der Lage seien, die vorgeschlagene »*Allegorie*« auch richtig zu entziffern: »*Ich bin aber nicht gesonnen, eine vollständige Abbildung der Götter zu geben, sondern nur diejenige, welche selten ist, und von wenigen oder einzelnen alten, und von noch wenigern oder von niemand neuerer Scribenten angezeigt worden.*«²⁸

»Die Allegorie wollte ein Lehrbuch für Künstler sein, verbunden mit einer Ikonologie, wie sie nur ein Gräzist schreiben konnte«, schrieb vor Jahren treffend Horst Rüdiger.²⁹ Der fiktive Künstler als Leser seines Werkes, an den sich Winckelmann hier wendet, war kaum aus seiner Zeit; vielmehr folgte er dem aus der Renaissance-tradition übernommenen Idealbild des »*pictor eruditus*«, an dessen Seite Winckelmann sich den gelehrten Betrachter wünschte, denn nur ein solcher könne diese Bildsprache schließlich entschlüsseln.

Ein Kernsatz der Allegorieschrift heißt: Die »*Ilias sollte ein Lehrbuch für Könige und Regenten, und seine Odyssea eben dasselben im häuslichen Leben seyn; der Zorn des Achilles und die Abentheuer des Ulysses sind nur das Gewebe zur Einkleidung. Er verwandelte in sinnliche Bilder die Betrachtungen der Weisheit über die menschlichen Leidenschaften, und gab dadurch seinen Begriffen gleichsam einen Körper, welchen er durch reizende Bilder belebete. Es wäre zu wünschen, daß alle*

homerischen Bilder sinnlich und figürlich zu machen wären.«³⁰

Das seit dem 16. Jahrhundert geltende Dictum jeder humanistischen Interpretation, der Horazsche *ut-pictura-poesis*-Satz mit seiner Forderung, eine Übereinstimmung der literarischen Beschreibung mit der Darstellung in der bildenden Kunst herzustellen, steht zudem hinter Winckelmans Intension. Erst Lessing hat sich bekanntlich scharf gegen diese Reduktion des Dichterischen und Fiktiven auf Bilder und Begriffe gewandt, und doch hatte die Winckelmansche Aufforderung Folgen gezeitigt. Man denke an die zahlreichen Vorgaben aus Homers Dichtungen für die bildende Kunst der Goethezeit, an die Weimarer Preisaufgaben etwa, die an diesen »*sinnlichen und figürlichen*« Bildern aus Homers Dichtungen orientiert waren, oder an den Erfolg der Zeichnungen von John Flaxman zur Odyssee und Ilias im Klassizismus.

Wegweisend wurde Winckelmans Hermeneutik durch das Heranziehen der Epen Homers für die Deutung der antiken Denkmäler. Diese neue Methode der inhaltlichen Deutung von antiken Denkmälern, auf die Winckelmann in seiner Allegorie-Schrift anspielte, hat er zum ersten Mal in der Beschreibung der Stoschschen Gemmensammlung angewandt. In der durch Dichter überlieferten Mythologie lag für ihn der Schlüssel zur Erklärung vieler antiker Denkmäler, besonders der Reliefwerke. Diese Hermeneutik gehörte nun zweifellos zu den methodischen Neuheiten, auf die sich die herausbildende Archäologie stützen sollte. In seinem letzten großen Werk, den »*Monumenti antichi inediti*« hat er, Philologie und Archäologie eng verbindend, seine kunsthermeneutische Methode konsequent angewendet.³¹ Die darauf folgende Kunstmythologie entwickelte sich methodisch zu einer der Hauptrichtungen der Archäologie des 19. Jahrhun-

²⁵ »*Ich habe angefangen in Lateinischer Sprache zu schreiben*«, schrieb Winckelmann an Riedesel am 22.2.1765 (Rehm III, Nr. 693, S. 82). Auch an Walter schrieb Winckelmann am 23.10.1764, daß die Allegorie-Schrift die »*letzte Arbeit in Deutscher Sprache*« sein werde: Rehm III, Nr. 682, S. 62.

²⁶ Zum Sachverhalt: Wütherich, Lukas Heinrich: Christian von Mechel – Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers (1737–1817), Basel/Stuttgart 1956, S. 53 f.

²⁷ Dazu Rüdiger, Horst: Eine vergessene Kunstlehre: Winckelmans »*Versuch einer Allegorie*«, in: Kaleidoskop, Berlin 1977, S. 126–143.

²⁸ Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, Dresden 1766, S. 33.

²⁹ Rüdiger, Horst: Eine vergessene Kunstlehre: Winckelmans »*Versuch einer Allegorie*«. In: Kaleidoskop, Berlin 1977, S. 136.

³⁰ Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, Dresden 1766, S. 8.

³¹ Himmelmann, Nikolaus: Winckelmans Hermeneutik. (= Abhandlungen der Geistes- u. Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1971, Nr. 12.), Mainz/Wiesbaden 1971; ders., Winckelmans Hermeneutik. In: Archäologischer Anzeiger 1972, S. 621.

derts, dargestellt von Gelehrten, die in der Regel Archäologie und Philologie miteinander verbanden. Winckelmanns Methode und seine enge Verbindung zur Philologie lebte in der philologisch ausgerichteten Archäologie seit Heyne ebenso fort wie in der denkmalorientierten Archäologie. Letztere war bemüht, sich mit Berufung auf Winckelmann von der philologisch intendierten Archäologie abzusetzen.³²

Glaut man den Worten Winckelmanns im »*Tratto Preliminare*« in den »*Monumenti antichi inediti*«, so ging es ihm nicht primär um die Entwicklung einer archäologischen Methodik, sondern um eine rein philologische. Seine Aufgabe sah er darin, »eine Menge Stellen in den alten Autoren zu verbessern und zu erläutern, und zwar, wie ich bis zur Überzeugung darzuthun hoffe, weit besser, als dieses mit Beihülfe alter Handschriften hätte geschehen können. Dasjenige also, was eigentlich zur Kunst der Zeichnung gehört, bei Seite gesezt, würde der größere Nutzen, den man aus den Werken eben dieser Kunst ziehen kann und den man immer vor Augen haben muß, wenn man deren Vorstellungen auszuforschen sucht, hauptsächlich darin bestehen, daß sie dazu dienen können, den Sinn der Scribenten jener Zeiten aufzuklären.«³³ Und diese Zielsetzung hat er stets mit seinen archäologischen Schriften, etwa im »*Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen*« und den »*Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen*« verbunden.

Alle im »*Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen*« von Winckelmann als Illustrationen eingebrachten Antiken dienten ihm als argumentative Belege für seine philologischen Korrekturen oder Entdeckungen. So die Schmalseite eines Feldherrnsarkophags aus Florenz³⁴, die den Unterricht von Kindern durch Musen und Erzieher darstellt, oder eine Gemme mit dem Bild eines von Musen unterrichteten Eros³⁵. Winckelmann nutzt diese antiken Bildhauer als Beleg für den Gebrauch gerollter Schriften neben Schriften in Buchform und für ihre antiken Bezeichnungen. Sie sollten sichtbar seine eigene Gelehrsamkeit herausstellen. Eine dritte Illustration nimmt Winckelmann auf als Beweis für die Richtigkeit seiner Beobachtungen zur Beschaffenheit antiker Tinten, die er durch Autopsie der herkulanischen Papyri gemacht hatte. Es handelt sich dabei um eine Bronzestütze des Demosthenes³⁶, die in der Villa dei Papiri gefunden wurde.

Innerhalb der Gelehrtenwelt kann er die Position in Anspruch nehmen, als Philologe herausragende Geltung zu besitzen und einen neuen methodischen Weg gegangen zu sein, nämlich aus der Interpretation der antiken Denkmäler Aufschlüsse über Sachverhalte in antiken Schriften und Hinweise für Textverbesserungen gegeben zu haben. Wirft man einen Blick zurück auf den Gräzisten Winckelmann und das hier Resümierte, so wird

deutlich, daß er dort, wo er den traditionellen Weg der rein philologischen Gelehrsamkeit gegangen ist, scheiterte. Seine lateinischen Schriften zur Textemendation und seine numismatischen Schriften kamen gar nicht erst zur Veröffentlichung, und die »*Allegorie*« war schnell in Vergessenheit geraten. Wegweisend wurde er dort, wo er, zunächst im Rahmen der traditionellen antiquarischen Wissenschaft, eine nun ausschließlich auf die Denkmäler gerichtete Konzentration der Kunstbetrachtung und damit eine Kennerschaft einführte, die eine neue Wissenschaftsdisziplin, die Archäologie, begründete. Um als Gelehrter bestehen zu können, war und blieb sein Blick stets auf die antiken Quellen und deren Interpretation gerichtet.

Aus seiner bemerkenswerten Kenntnis der weitgehend nur in römischen Schriften erhaltenen und dazu noch fragmentierten kunsttheoretischen Werke der Antike und der antiken Beschreibungsliteratur entwickelte er mit Hilfe seiner kunsthermeneutischen Methode neue, wissenschaftlich haltbare und vermittelbare Konstruktionen für die Interpretation, Gliederung und Theorie der antiken Kunst. Seine »*Geschichte der Kunst des Alterthums*« (1764) mit der systematischen Ordnung der antiken Kunst nach historisch-chronologischen und theoretisch-ästhetischen Gesichtspunkten vollzog dann auch den Übergang von antiquarischer Gelehrsamkeit, von barokem Polyhistorismus zur Archäologie und Kunstgeschichte. Sie war in wesentlichen Elementen erwachsen aus seinen kunstphilologischen Studien, und manche konzeptionelle Überlegung und Konstruktion in seinem System wurde erst danach, in einem zweiten Schritt, an den Denkmälern geprüft oder auch korrigiert. Seine Beschäftigung mit der griechischen Baukunst etwa war angeregt worden durch die Auseinandersetzung mit Vitruv, dessen Rezeption er seit der Renaissance verfolgte. In Giuseppe Maria Pancrazis Werk über die Tempel von Girgenti, verbunden mit der Entdeckung der griechischen Baukunst, erkannte Winckelmann deutlich die Grenzen einer nur kunstphilologischen Sicht. Die dorische Baukunst der Griechen lasse sich nicht aus den Architekturschriften Vitruvs erklären, sondern man müsse die Bauwerke selbst untersuchen und daraus eine eigene Architekturtheorie entwickeln. Die Beschreibung der

³² Preiss, Bettina: Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Laokoongruppe. Die Bedeutung Christian Gottlob Heynes für die Archäologie des 18. Jahrhunderts, Weimar 1992.

³³ So in der Vorrede zu den »*Monumenti antichi inediti*« (1767), hier zitiert nach der Ausgabe von Joseph Eiselein: Johann Winckelmanns sämtliche Werke I–XII. Einzige vollständige Ausgabe, Donaulöschingen 1825–1929 Bd. 7, S. 18.

³⁴ Vgl. Schriften und Nachlaß Bd. 2,1, S. 55 f., 116, 255.

³⁵ Ebd. S. 56.

³⁶ Ebd. S. 90, 197.

dorischen Tempel von Paestum, die er »als erster Deutscher« besuchte, ihr Aufbau, ihre Proportionierung und ihre Schmuckelemente stehen deshalb seinen 1762 erschienenen »Anmerkungen zur Baukunst der Alten« voran.

Herder schrieb Winckelmann das Verdienst zu, »in dem Walde von vielleicht 70 000 Statuen und Büsten, die man in Rom zählet, in dem noch verwachsenen Walde betrügerlicher Fußstapfen, voll schreihender Stimmen ratender Deuter, täuschender Künstler und unwissender Antiquare« endlich Schneisen geschlagen zu haben. Wirft man einen Blick auf die dreizehn römischen Jahre Winckelmanns, so wird die Systematik seiner Arbeit deutlich. Am Beginn steht das Quellenstudium und die schon erwähnte geplante Abhandlung über den »Geschmack griechischer Künstler«. Danach kam es zur ersten intensiveren Beschäftigung mit den antiken Kunstwerken und ihrem Erhaltungszustand, die zu einer geplanten Schrift »Von der Restauration der Antiquen« führte³⁷, deren 1. Teil »Von den Vergehungen der Scribenten über die Ergänzungen« als Entwurf erhalten blieb und die kritische Auseinandersetzung mit dem bisher Geschriebenen wiedergab. Es folgte eine Art Bestandsaufnahme der zahllosen Kunstwerke in den römischen *Palazzi e Ville*, erhalten als Manuskript im Pariser Nachlaß mit umfangreichen Notizen zu zahlreichen einzelnen Skulpturen, zu ihren Ergänzungen und zur Ikonographie. Danach unternahm er den Versuch, einzelne Statuen zu beschreiben und einen Stil und eine Sprache zu entwickeln, die den Leser anspricht, ja in die Kunstbetrachtung einbezieht. So entstand schließlich die Idee einer »Geschichte der Kunst«, zunächst nur auf die Griechen und Römer, dann auf die traditionell untersuchten Kulturen der Ägypter, der Etrusker, Griechen und Römer gerichtet und schließlich alle bekannten mediterranen Kulturen einbeziehend, ein Werk, das immer wieder angekündigt erst nach sieben Jahren ständiger Umarbeitung und Ergänzung erschien.

Winckelmanns Pioniertat und Gründerrolle korrespondiert, wie Ernst Osterkamp treffend darlegte³⁸, mit seiner scharfen und emotionalen Polemik, mit der er das neue Wissenschaftsbild durchzusetzen versuchte. Neben die Gelehrten, die er stets im Auge hatte, trat eine neue Gruppe von Lesern, an die er sich wandte. Seit der Nachahmungsschrift von 1755 benannte er sie: die »Liebhaber und Künstler«, zu denen später in Rom die Italienreisenden und Literaten hinzutraten.³⁹ Und so hat er

zwischen den Möglichkeiten, als Gelehrter finanziell unabhängig zu sein oder sich als freier Autor auf dem neuen literarischen Markt zu behaupten, lange geschwankt, um sich schließlich einen Themenkreis nach dem anderen, der sich aus seiner Beschäftigung mit der antiken Literatur und Kunst ergab, zu erobern und dafür eine Sprache zu entwickeln, mit der er sich an ein breites bürgerliches Publikum wenden konnte. Die mit Illustrationen antiker Denkmäler ausgestattete neue Catull-Ausgabe wäre zugleich ein bibliophiler Höhepunkt in seiner Laufbahn gewesen, die ihn als Kenner von Kunst und Literatur vorgestellt hätte. Die programmatische Hinwendung zur Antike, die sich von früheren griechischen Antikenrezeptionen durch ihre republikanisch-revolutionäre Tendenz unterschied, richtete sich an ein sich emanzipierendes Bürgertum, das seine Ideale von Freiheit und Menschlichkeit in der Kunst der Antike vorgeprägt sah, Kunstideale, die auch die Höfe erfaßten. Seine *Geschichte der Kunst* sei deshalb, wie Winckelmann nicht müde wurde zu betonen, kein Wissenschaftswerk im traditionellen Sinn, sondern ein »Lehrbuch«, mit dem in der Hand eben ein breites Publikum sich der Antike zuwenden könne. Die Liebhaber seien in die Lage versetzt, die antike Kunst zu verstehen, die Künstler den Vorbildern nachzueifern und die Gelehrten die neu hinzukommenden Denkmäler in ihr historisches System antiker Kunst einzuordnen. Das Werk erscheint noch heute leicht zugänglich durch die Nähe zum Leser, den Winckelmann in der Kunstbetrachtung direkt anspricht, und die literarisch erzählfreudige Darstellungsart. Diese zwei Momente trennen ihn deutlich vom modernen Wissenschaftsbegriff, denn schon in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts vernachlässigte die Archäologie zunehmend eine den Leser einbeziehende Darstellungsweise und distanzierte sich von ihrer narrativen und literarischen Vergangenheit.⁴⁰

³⁷ Schriften und Nachlaß Bd. 1.

³⁸ Osterkamp, Ernst: Johann Joachim Winckelmanns »Heftigkeit im Reden und Richten«. Zur Funktion der Polemik in Leben und Werk des Archäologen. (= Akzidenzen 9. Flugblätter der Winckelmann-Gesellschaft), Stendal 1996.

³⁹ Dazu auch Einleitung zu Schriften und Nachlaß 1, S. 47–50.

⁴⁰ Lepenies, Wolf: Der andere Fanatiker. Historisierung und Verwissenschaftlichung der Kunstauffassung bei Johann Joachim Winckelmann. In: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, Berlin 1984, S. 19–29.